

Revista de Literaturas Modernas. Mendoza – (AR)
Número 33 – Año 2003 – pag. 105 a 123 – ISSN: 0056 – 6134

LA TEATRALIDAD: EJE TEMÁTICO DE LA NARRATIVA DE ROBERTO ARLT Y LEOPOLDO MARECHAL

Javier de Navascués
Universidad de Navarra

Resumen

A partir de la común afición de Roberto Arlt y Leopoldo Marechal por el género dramático, se analizan los elementos teatralizadores presentes en sus novelas, en orden a señalar la importancia que adquieren en la configuración total de la obra y también el diverso fundamento ideológico que en cada uno de los escritores es dable advertir. En efecto, así como ambos mantienen la convicción de que hay una escisión entre el ser y la apariencia, Marechal entiende que Dios es el Espectador de una vistosa comedia interpretada por los hombres. De ahí que Sujeto y Objeto de la representación se distingan nítidamente. En Arlt, por el contrario, la actuación reúne dentro de un mismo personaje al Actor y al Espectador, que así se debate alocadamente en un juego sin fin.

En 1968 Leopoldo Marechal esbozaba un amable recuerdo de su antiguo colega y amigo Roberto Arlt, a quien describía como “un hombre de ternuras interiores y un intuitivo nato”¹. La admiración, al parecer recíproca si damos crédito a las palabras de Marechal, podría resultar algo extraña vista desde fuera, ya que, aun siendo estrictos contemporáneos, es difícil, tal vez, imaginar dos escritores más opuestos. No obstante, Marechal recordaba la emocionada carta de felicitación que Arlt le

escribió a raíz de la publicación de su poema *El Centauro*. En ella el elogio no elude la hipérbole al calificarlo como el poeta más grande en lengua castellana de aquella época.

Es seguro que, si quisiéramos encontrar un paralelo entre Arlt y Marechal, no debiéramos poner el acento en la admiración desmesurada que sintió el primero por los pulidos versos del segundo. El nulo interés de Arlt por construir un edificio poético nos ahorra más comentarios. Hay, sin embargo, otra modalidad creativa que emparenta a los dos narradores argentinos: el teatro. La afición por el género dramático les lleva a ambos a probar fortuna en la escena después de haberse consolidado como novelistas. Arlt ya ha publicado sus cuatro novelas cuando se interna decididamente como dramaturgo en la década de los treinta. A su vez, Marechal estrena *Antígona Vélez*, dos años después de haberse publicado *Adán Buenosayres* (1948). Y continúa escribiendo teatro a partir de entonces.

Como veremos, los elementos teatralizadores de la obra en prosa de Arlt y Marechal no son fruto de una simple experimentación formal, un tributo al espíritu vanguardista en el que se formaron como escritores. Más bien se trata de un punto capital en el imaginario y la configuración ideológica de ambos.

Arlt

En Arlt encontraremos un gran número de escenas dialogadas, algunas de ellas articuladas en torno a la forma teatral, mediante la desaparición del *verbum dicendi*. Es el caso de *El amor brujo* y los diálogos memorables entre Balder y su mujer en el capítulo “Cuando el amor avanzó”:

Alcoba conyugal. Balder y su esposa Elena. Tinieblas. Palabras que chasquean rencorosas.

Balder: Quiero a esa criatura y no la dejaré. ¿Entendés? No la dejaré nunca.

Elena: ¿Para qué me sacaste de mi casa?

Balder: No te he sacado. Pero en el supuesto caso de que lo hubiese hecho, ¿querés decirme que me has dado? Vida gris... eso. Desde que nos casamos. Reproches. Luchas.

Elena: Sos un perro. Callate².

En realidad, es posible encontrar numerosas técnicas en Arlt que se aproximan al género dramático, desde ciertos títulos de capítulos (“La farsa”, “Balder va en busca del drama”) hasta una notable utilización de escenas escritas a base de “acotaciones” narrativas³. Anne Ubersfeld señala que una de las cualidades de lo dramático es la conciencia de la representación dentro de la representación; esto es, la interacción entre el mundo de ficción y el no ficcional, pactado entre público y actores, que da lugar a una particular situación comunicativa y constituye la representación dramática⁴. Para que ésta exista, ha de haber un Sujeto y un Objeto de la representación. En Arlt los actores son los personajes y su público, la sociedad, pero sobre todo, ellos mismos. Las palabras del personaje desmienten de continuo sus pensamientos (*El amor brujo* es de nuevo ejemplar), o discursen desdoblándose en otros. Los monólogos en voz alta de Silvio Astier constituyen una plataforma perfecta para que el protagonista se vea a sí mismo adoptando el modelo malditista que desea ser. Y la vida interior se erige, dialógicamente, en un escenario con un solo actor que es capaz de cumplir roles opuestos:

A medida que hablaba, avanzaba en Balder una extraordinaria necesidad de burlarse de sí mismo y de los que le escuchaban. Cuando dijo: “usted será responsable ante Dios y ante los hombres”, una vocecita interior le susurró en sus oídos: “Desvergonzado, ni que estuvieses en un teatro”⁵.

Analizaré dos planos hacia los que se vierte la actuación en Arlt: de un lado, habrá que centrarse en una esfera externa, que abarca tanto aspectos sociopolíticos como éticos; de otra parte, la teatralidad tiene también un aspecto de orden existencial, ya que afecta al plano del individuo y la imagen que éste proyecta sobre sí mismo.

La denuncia de la hipocresía colectiva mediante la inclusión de una isotopía teatral fue un tema predilecto de la narrativa decimonónica europea. Basta pensar, por ejemplo, en el provecho que extraen novelas sobre el matrimonio burgués de las escenas localizadas en los palcos de las óperas y teatros. En el ámbito de las convenciones por excelencia, las heroínas lucen su falsa figura de esposas ideales o fingen emociones que no sienten. Ciertos capítulos de *Anna Karenina*, *La Regenta*, *El primo*

Basilio o *Madame Bovary* reflejan un acontecimiento social en donde la feria de las vanidades se muestra en todo su esplendor. También el mismo Benito Pérez Galdós introduce el lenguaje escénico con el fin de retratar la vida inauténtica de algunos personajes suyos⁶. En la Argentina nos encontramos con el caso notorio de los amoríos de Andrés y la Amorini narrados por Cambaceres en *Sin rumbo*: en el teatro Colón, precariamente ocultos en su palco, delante de todos, los amantes se entregan al sexo sin sentir verdadero amor. La farsa degrada a actores y espectadores por igual⁷. Décadas antes, José Mármol arremetía contra la sociedad rosista apelando al símil dramático:

Entre las muchas preciosidades curiosas que ofrece a la crítica el sistema de Don Juan Manuel de Rosas o, más bien, su época, es la laboriosa ficción de todos cuantos representaban un papel en el inmenso escenario de la política. Cada personaje era un actor teatral: rey a los ojos de los espectadores y pobre diablo ante la realidad de las cosas⁸.

El juego político se hace comedia enmascaradora: Mármol recurre a un lugar común, portador de una significación peyorativa que se ha empleado antes y después del siglo XIX, para referirse a la “escena política”. No obstante, la imaginación arltiana, cuando trata de representar este movimiento de intereses, complica bastante esta imagen tópica. Tal vez respecto a esta cuestión no le sean ajenas sus lecturas de Dostoievsky.

En *Los siete locos* asistimos a una denuncia de las utopías revolucionarias. La crítica ha debatido si Arlt pretendía atacar a los fascismos imperantes en la época, o bien, a la extrema izquierda, como hizo su maestro ruso en *Demonios*. Podría, desde luego, aducirse cierto carácter histriónico de la estética fascista: Mussolini o Hitler. “Seremos bolcheviques, fascistas, católicos, etc. cuando convenga”, asegura el Astrólogo. Ciertamente, como ya ha sido destacado, este cinismo moral coincide con la estrategia política mussoliniana, tal y como figura expresamente en documentos redactados por el Duce⁹. No es casual tampoco que, cuando Mussolini organiza su marcha triunfal a Roma rodeado de sus “camisas negras”, resulte en realidad una parodia de desfile. Como se sabe, no fueron caminando desde todos los puntos de Italia hasta la capital, sino que viajaron en tren hasta las inmediaciones de

Roma, allí se cambiaron de ropa y empezaron la marcha paramilitar que llevaría al fascismo al poder en medio de un ruidoso aparato periodístico.

La conspiración mundial urdida por el Astrólogo está marcada por la ambigüedad y la actuación. De entrada, todos los personajes congregados en torno a él son mentirosos: el militar, Hipólita, Ergueta, el Buscador de Oro, etc. El mayor farsante es el mismo Astrólogo, quien secuestra a Barsut para atraer a su causa a Erdosain, y manda que lo maten una vez raptado. Pero después se sabrá que Barsut en realidad no ha muerto y que todo ha sido una comedia para impresionar a Erdosain. La multiplicidad de planos de representación en *Los siete locos* llega al colmo cuando en la reunión conspiratoria, aparece un personaje que asegura ser militar y propone una serie de acciones subversivas; tras dejarlo hablar, el Astrólogo lo denuncia por ser un falso militar. Y el acusado no lo niega. Sin embargo, en nota a pie de página, se asegura que en realidad luego se demostró que sí era militar. Las máscaras caen y se vuelven a levantar. La realidad del juego político ya no se comprende como un Jano bifronte, sino como una sucesión agotadora de caretas que nunca parece tener fin. De ahí que, en definitiva, los objetivos utópicos de una sociedad de superhombres se destruyan ante los ojos del lector. La utopía se hace contrautopía.

El otro plano en donde se desarrolla la isotopía teatral en la narrativa de Arlt es el individual. Los héroes arltianos actúan no sólo frente a los demás, sino ante sí mismos, abrazando al mismo tiempo los papeles de actor y espectador. Silvio Astier se dedica a sí mismo encendidos monólogos y se desdobra en voces diversas.

En el desarrollo de esta modalidad temática, la de actor de sí mismo, es interesante recordar el origen de una leyenda piadosa del cristianismo, la de San Ginés. Ginés era un actor romano que se encontraba representando una farsa en la que cumplía el papel de mártir cristiano. Llevado por la fuerza de su actuación, cuando terminó su actuación, siguió proclamando a voces su adhesión a la nueva fe. Como todos los circunstantes acabaron por darse cuenta de que era sincero, le dieron martirio. El tema lo trata también Lope de Vega en *El fingido verdadero*, y conoce versiones secularizadas como la de Diderot. Lo que plantea esta historia es que la actuación puede apoderarse de tal forma del individuo que el Yo representado transforma interiormente al Yo anterior y lo

permite trascender sus limitaciones. El hombre, por obra y gracia de la paradoja del comediante, se apoya en la máscara que lo oculta para edificar una nueva identidad. El sujeto se mide a sí mismo y, a base de la actuación, se proyecta en una imagen que termina confundándose con la suya. Esto es lo que sucede en Arlt, aunque el resultado, lindante pero no totalmente identificable con la locura, más que engrandecer, sirve de distracción frente a la angustia cotidiana y en ocasiones puede destruir a sus protagonistas¹⁰. Es lo que sucede con Erdosain y algo menos con Astier o Balder, quienes se consuelan disfrutando mientras juegan esa comedia sincera que, en el caso del protagonista de *El amor brujo*, disfraza sus afectos a través de “la mentira del estremecimiento exagerado y lo efectivo de su emoción profunda”¹¹.

El personaje arltiano se mueve entre lo que es y lo que quiere ser. En ese conflicto entre la realidad y el deseo, opta decidido por la máscara, como sucede en *El juguete rabioso*, en donde el antihéroe anhela vivir como un Baudelaire o un Rocambole. Por eso actúa delante de sí mismo, complaciéndose en verse como un canalla al entregar a su amigo el Rengo, y de inmediato se siente un superhombre. Esta actitud desconcertante lleva a pensar que nunca se deben tomar al pie de la letra ciertas afirmaciones del personaje arltiano, y no sólo porque supongamos que miente, sino sobre todo porque detrás de la actuación late el deseo de ofrecerse en espectáculo para él y para los demás. Aunque roce la locura, este comportamiento obedece a una voluntad libre, capaz de provocar gestos y actitudes descontroladas sólo en apariencia. El Astrólogo recuerda así la vida de un conocido, Bromberg:

En la cárcel, un preso, conociendo los antecedentes de Bromberg, le aconsejó que simulara los ataques de locura que provocaron su primera detención. Bromberg no pudo simular la locura, sino reproducir nerviosamente un estado de espanto [...] Es un comediante perfecto; quiero decir, es un hombre que almacena tan intensamente el recuerdo que desata entonces su miedo¹².

¿Es miedoso o valiente? ¿Frío o apasionado? A base de recordar una experiencia pasada -el miedo-, la reproduce en su actuación con tanta fuerza que él mismo se transforma interiormente según sus fines fríamente calculados. Para Fernando Ainsa, este constante “hacerse el loco” responde a una radical ausencia de creencias: valdría sin duda esta afirmación para el Astrólogo y su cinismo político. Y, en general, habría

que pensar que la representación de los héroes arltianos es una rebelión contra lo Absoluto: el orden existente¹³. Pero, además, esta subversión dramatizadora se basa en la necesidad de maravillarse frente a la rutina diaria y un orden social burgués que impone conductas prefijadas y llega a producir terror¹⁴. Sólo así esa actitud rebelde en busca del asombro salvador, lo mismo que la escritura arltiana, se justifican. Por eso hay que romper furiosa o irracionalmente con esquemas anteriores y actuar sin presupuestos previos. La felicidad reside en la afirmación del individuo frente a los demás a través de una provocación que se reviste de tintes histriónicos. “Lo que yo quiero es ser admirado”, se dice Silvio, aunque al final sólo le queda su propia admiración y la hipotética del ingeniero Vitri. Esa búsqueda de la admiración de la que es Sujeto y Objeto a la vez, le arrastra, en perpetua gesticulación de comediante, a la traición de su mejor amigo: o sea, a asumir el papel de sinvergüenza y a explicar que a partir de entonces es feliz (“Dios es la alegría de vivir”) a Vitri. La vida puede ser linda porque sorprende, en *El juguete rabioso*, y el Mal forma parte de la sorpresa.

Es inevitable que por este camino se llegue al robo, a la evasión imaginaria, a la vida dominada por el azar o al crimen. Y todo este itinerario se realiza a una velocidad progresiva y vertiginosa. En *Los siete locos* y sobre todo en *Los lanzallamas* al héroe Erdosain no le es suficiente el simulacro para vivir. Vencido por su azarosa existencia, reclama la muerte como única forma de escape fuera del conjunto social del que se le ha separado. No le vale la cárcel, a la que pudo ir por ladrón. Y a la que iría por asesino. En el fondo, Erdosain es un actor cansado, no sólo del medio que lo observa sino de sí mismo como espectador. En este sentido representa un estadio más avanzado del histrionismo de Silvio Astier. Se suicida y su fracaso se explica por el hartazgo de vivir dramáticamente. Su última actuación -su suicidio-, en el que quizá ya no espera que se le admire, a diferencia de Silvio, es la autoaniquilación de una forma de vida que tiene el individuo como Sujeto y Objeto de su actuar.

Marechal

Una clave interpretativa esencial de la *imago mundi* marechaliana es la noción de la teatralidad de las acciones humanas. Y esto vale, por

cierto, no sólo para su obra maestra, sino para el resto de su producción a partir de entonces. No deja de ser curioso que hasta *Adán Buenosayres* la lírica hubiera ocupado la atención primordial del autor. Sin embargo, a partir de entonces, ésta pasa a un plano de igualdad con respecto a los otros géneros. Y así, Marechal publica hasta su muerte dos novelas más, tres piezas de teatro, un oratorio dramático, una miscelánea de ensayos y dos libros de poesía.

La última etapa literaria de Marechal (aproximadamente de 1950 en adelante) supone una apertura a lo dramático que se refleja en la redacción de varias piezas: *Antígona Vélez*, *Las tres caras de Venus*, *La batalla de José Luna*. Pero Marechal compuso muchas más. Ahora bien, la mayoría de las escritas por aquel entonces permanecen todavía hoy inéditas o desaparecidas¹⁵. Es una verdadera lástima que no hayan llegado hasta nosotros, porque, como comenta Maturo, el teatro alcanzó a cumplir durante esos años un papel de síntesis de las preocupaciones éticas, estéticas y metafísicas del autor¹⁶. En todo caso, ciertos procedimientos característicos del género continuaron apareciendo en sus novelas, incluso de modo aún más intenso que en *Adán Buenosayres*. Coulson entendía *El banquete de Severo Arcángelo* como una “novela dramática”, en la que se ponen en escena problemas referentes al destino y al ser del hombre actual¹⁷. Desde luego, en esta novela, como en las otras dos, la abundancia de los diálogos polémicos, así como todas las descripciones del montaje de los diferentes Concilios tienen un marcado aire teatral y, más aún, farsesco. De entrada, todas las “batallas” del Autodidacto de Flores se forman en torno a una serie de *happenings* aparentemente absurdos que tienen por finalidad la toma de conciencia de distintos poderes fácticos del país: el estamento militar, la oligarquía terrateniente, los políticos, los empresarios, etc. Al mismo tiempo, como en Marechal el plano terrestre de denuncia política se estrecha fuertemente con el plano celeste metafísico-religioso, la contemplación del Ser también se tiñe de la idea de apariencialidad. El protagonista se encuentra meditando ante el rápido vuelo de una golondrina y, de repente, exclama: “¡Qué bien tejido está el velo de la Gran Ilusión! ¡Maya nos tiene agarrados en su chal precioso! ¿Y qué debemos hacer? Quedarnos allí y jugar lealmente nuestro papel en esta vistosa comedia!”¹⁸. La cita no puede ser más reveladora.

Adán Buenosayres se liga, pues, con la representación barroca y teatral del desengaño. El mundo sensible sólo posee un carácter accidental. Las presuntas bellezas –“las huellas peligrosas de la hermosura”- revelan su podredumbre cuanto mayor es la lucidez en la observación de los pecados propios y ajenos. Por eso al llegar a la Buenos Aires invisible se vuelven más visibles los defectos. La oscura ciudad de Cacodelphia responde al motivo quevedesco del “mundo por de dentro”, o sea, la mostración literaria de la verdadera realidad escondida detrás de paredes o suelos. Pero también en otros capítulos Marechal puede llegar a aprovecharse, incluso, de la tradición antifemenina de la sátira clásica, para rehacerla dentro de su propio contexto. Leamos la escena de la Flor del Barrio (contrafigura grotesca de Solveig), que transcurre en la noche decisiva del viernes:

Adán reconoce a la Flor del Barrio que, metida en el hueco de su puerta, aguarda como siempre al Desconocido, puestos los ojos en el fondo de la calle, pintarrajeada y vestida como una novia de juguete. Según el ritmo del viento, un farol bailarín le arroja y le retira su chorro de luz; y Adán enfrentado ahora con la mujer, observa que su rostro embadurnado de cremas no tiene vida, que no se mueven sus pestañas duras de rimmel, que sus miembros están rígidos como nunca bajo la ropa de colores abigarrados. Y le pregunta él: Flor del Barrio, ¿a quien esperas? ¡Nada! La Flor del Barrio no responde. Un terror desconocido se apodera de Adán Buenosayres: le parece advertir ahora un algo de artificial en aquellos ojos, en aquella boca, en aquellos petrificados músculos faciales. La sugestión es tan viva, que Adán no resiste al impulso de tocar aquel rostro. Pero no bien lo hace, una máscara de cartón se le queda entre los dedos. Y aparece detrás el verdadero semblante de la Flor del Barrio: los ojos cóncavos, la nariz roída, la desdentada boca de la Muerte¹⁹.

Connotaciones románticas aparte, el origen iconográfico de la escena se remonta a representaciones barrocas como las famosas de Valdés Leal en el Hospicio de Sevilla. En la época, el claroscuro se presenta con un aspecto de simbolismo teatral que no ha dejado de ser advertido²⁰.

Frente al Absoluto, representado por Cristo, todas las demás realidades (incluida Solveig, el amor humano) sólo poseen una existencia

precaria. En el tema central de *Adán Buenosayres* se plantea una disyuntiva esencial: o las criaturas por sí mismas, o Dios a través de ellas (en un doble movimiento de atracción y de renuncia). El universo exterior, la multiplicidad del mundo creado, se extiende ante Adán como un tejido falso, “el velo de Maya”, que el héroe debe atravesar para encontrarse con la Divinidad.

Al mismo tiempo, la teatralidad se despliega también en aquellos subtemas relativos a la vida del barrio y el suburbio, así como a la sátira social de Cacodelphia. Al comentar *Adán Buenosayres*, no pueden dejarse de lado ni el plano “celeste” o metafísico-teológico, ni el “terrestre”, social, literario y político. Marechal denuncia la falsedad vital de los habitantes de la gigantesca metrópolis porteña a través de lo teatral de sus actitudes, retomando una línea satírica del siglo XIX sobre Buenos Aires y que es, desde luego, perceptible en Arlt²¹.

Ahora retornemos a *Adán Buenosayres*. A lo largo de sus páginas saltan a la vista ciertos índices formales que nos ayudan a entender la importancia de la visión teatral. Por ejemplo, la abundancia del estilo directo a lo largo de centenares de páginas remite a un tipo de narración extremadamente mimética. ¿Y qué decir de los soliloquios de Adán frente a la estatua del Cristo de la Mano Rota? Por si fuera poco, hay muchos episodios que se encuadran en un clima de representación: la sesión de hipnosis en casa de los Amundsen, el banquete de la Glorieta de Ciro, la historia escenificada de Moisés Rosenbaum, el debate entre la Sra. de Ruiz y el Dr. Berreta, la actuación de Franky Amundsen como ventrílocuo, etc. Todo el viaje a Cacodelphia, por último, se articula sobre el grandioso montaje burlesco que se ofrece ante dos espectadores de excepción: Adán y Schultze.

Además, en otras ocasiones Marechal se complace en introducir diálogos siguiendo las normas gráficas del género dramático. Basta recordar la rabelesiana cena en la Glorieta de Ciro o las actuaciones de Tesler representando a sus padres. Años antes Arlt había hecho lo mismo en *El amor brujo*. Sin ser tan audaces en su prurito innovador, ciertas escenas de *Adán Buenosayres* parecen contaminarse del estilo de acotación. Veámoslo, a modo de ejemplo, en las intervenciones de uno de los condenados de Cacodelphia:

Campanelli batió palmas en un sincero arranque de entusiasmo.

-¡Bravo! -exclamó-. ¡Duro ahí! Con todo, hay un pequeño error en sus observaciones: la de los melodramas era mi esposa. Yo, personalmente, los detestaba, como detesté siempre todo lo dramático heroico, ya fuera en la vida real, ya en el terreno de la ficción [...] Pero siga usted, señor, ¡No sabe con qué interés le escucho!

La exaltación de Campanelli me había dejado absorto.

-No tengo mucho que decir -le dije-. Faltan sus últimas acciones cuando, rompiéndose usted a fuerza de bostezos, se arrancaba los botines y los dejaba caer pesadamente en el suelo. Y después, algo inconfesable...

-¿Eh? ¿cómo? -interrumpió Campanelli muy excitado.

Se volvió rápidamente a la mujer que hacía gimnasia:

-¡Más abajo esa radio! -le gritó.

-Okey, Rudy, jadeó ella.

-¡A ver ese pianito! -rezongó Campanelli, dirigiéndose a la muchacha.

-Okey, papi -respondió una vocecita de cotorra.

Campanelli me sonrió con indulgente melancolía:

-¡Desdichadas! -observó- Lo aprendieron en el cinematógrafo. Pero decía usted algo inconfesable...

-Señor- le pregunté mirándolo ahora con severidad-, ¿por qué causa elegía usted las noches de tormenta para realizar sus contactos matrimoniales? Cien veces lo he oído, entre truenos y relámpagos, debatirse arriba y gritar: “¡A la carga!”, “¡Fuego!”, y otras expresiones bélicas del peor gusto.

Un éxtasis amargo se dibujó en el rostro de Campanelli.

-¡Qué bien lo ha dicho! -suspiró con lágrimas en los ojos-. ¿Fue acaso, esa circunstancia la que colmó su medida? (494-95).

En el fragmento citado, pueden advertirse dos apartes (“Se volvió rápidamente hacia la mujer que hacía gimnasia”, “dirigiéndose a la muchacha”), así como varias indicaciones gestuales (“Batió palmas”, “absorto”, “excitado”, “sonrió con indulgente melancolía”, “lágrimas en los ojos”, “mirándolo ahora con severidad”). También hay apuntes sobre el tono de voz (“Jadeó ella”, “vocecita de cotorra”, “rezongó”). Son muchas observaciones, sobre todo acerca del vecino Campanelli. Todas reproducen su absurda agitación y su histriónico comportamiento. Por un irónico destino, este personaje que siempre detestó, según propia confesión, lo dramático y lo heroico, ahora cumple un papel de sainete criollo.

El Infierno resulta un lugar especialmente adecuado, aunque no sea el único, para este tipo de actuaciones. ¡Cuántos personajes ya se presentan actuando en la Buenos Aires visible de los cinco primeros Libros! Pensemos, por ejemplo, en las contradictorias palabras que se lanzan la Sra. de Ruiz y la Sra. de Johansen, desmentidas por sus venenosos pensamientos. O en la ardorosa declamación de Ruth, la de la Hormiga de Oro. O en la quejumbrosa cantinela de Polifemo el ciego. El recuerdo de esos gritos del mediodía acorralará al héroe cuando llegue la noche decisiva del viernes.

Marechal pretendía mostrar a su Adán en un viaje penitencial y, al mismo tiempo, ofrecer una amplia sátira de costumbres (acentuada esta última en el Viaje a Cacodelphia). En realidad, mortificación y farsa van intrínsecamente unidas: la contemplación del espectáculo teatral de la Humanidad es una prueba de conocimiento expiatorio para Adán Buenosayres, cuya mayor falta parece haber sido la de “enamorarse” del mundo de las criaturas. Todo el periplo se justifica por razones de ciencia y de penitencia, si volvemos a tener en cuenta la frase del Astrólogo Schultze.

El teatro interior

Pero Adán también participa activamente en el espectáculo farsesco. Hay, podríamos decir, una faceta metafísica de lo teatral, que acabamos de examinar, y otra de orden ético-existencial, para la cual el personaje se hace a la vez actor y espectador de su propia vida. El ingrediente religioso vuelve a hacerse presente.

La representación teatral de la intimidad puede hacerse visible en ciertos capítulos. Por ejemplo, la declarada intención satírica de Marechal permite que afloren en público los disfraces más inconfesables del yo, como ocurre en el infierno de la Pereza, en donde el pasado más vergonzoso de Adán vuelve a representarse delante del Astrólogo Schultze. Allí, durante el episodio de los Potenciales, se exponen aquellos destinos malogrados por el héroe debido a su radical inautenticidad, al carácter teatral con que se han producido. Adán se enfrenta ante sus otros “yoes”: Edison Anabaruse, Bruno de San Yasea, Urbano de Sasaney, Darius Anenae (O.S.B.), etc. Son los Potenciales, los homúnculos fantásticos que representan aquellas posibilidades de realización del ser

que no se llegaron a cumplir sino en la imaginación. Esas criaturas forman parte de su interior y adquieren vida propia al encarnar el papel correspondiente a cada uno de los deseos más íntimos. Esta figura le recuerda sus vergonzosos sueños de místico fracasado, esa otra, ciertas ambiciones deportivas y aquella, una infundada vocación de político prestigioso. Otros escritores contemporáneos comparten el interés por el tema del doble (Borges o Cortázar, por ejemplo). Ahora bien, este fenómeno de duplicación tiene aquí un carácter más ético que ontológico. Adán no se siente fragmentado íntimamente, ni pone en tela de juicio su identidad personal. Aparecen los Potenciales para que Adán reconozca la parte que le toca en esa Feria de las Vanidades que es el infierno de Cacodelphia. Por eso la solución para acabar con esa momentánea partición apela a la virtud del coraje. La única posibilidad de superar la falsedad de esos recuerdos es afrontarlos, arremeter contra ellos y romper la barrera que forman en torno al héroe. Y así ocurre: Adán consigue hacer oídos sordos a sus enemigos y, corriendo, los atropella como si de un puñado de bolos se tratara.

La imaginación es una facultad tan atrayente como traidora. Adán pasa su vida construyéndose quiméricos destinos, inventándose sueños paralelos, por lo general compensatorios. Su vocación de poeta, la única auténticamente real, le conduce a mundos falsos y vergonzantes: Adán convertido en un Orlando villacrespense, Adán imaginando a su madre muerta, Adán amarrado a un mástil homérico, Adán jugando a la “selva de los ruidos” para dormirse, Adán campeón mundial de boxeo... Adán, en definitiva, perfecto actor de una vistosa comedia. Ese deseo de llegar a ser otro implica, por supuesto, un rechazo muy romántico al estado presente del yo. Y, sin embargo, ningún papel parece colmar las aspiraciones de otredad de Adán. Vivir para otro hasta tal punto que renunciemos a nuestra identidad implica que ese otro sea un puerto de llegada, un destino último, que no haya ninguna finalidad fuera de él. Como escribe Adán respecto de su alma, “olvidó su forma para tomar la forma de lo que amaba; y por asombroso engaño, a lo que muere de sí misma era dio en adelante nombre de vida, y, creyendo vivir, se fue muriendo en cada uno de sus amores” (441).

El recuerdo de las pasadas hazañas imaginarias se transforma en un montón de grotescos Potenciales que “esbozan gestos ridículos, posturas

teatrales, actitudes malditas” (419). Pero, con todo, cabe la posibilidad de convertirse en otro en un orden que no nos haga sentirnos indignos. Quién fuera otro: ésa es la obsesión que persigue sin cesar pese a todos los fracasos. Y un anhelo tan fuerte desemboca en una orientación imitadora que acaba por satisfacer. Veamos en qué puede consistir.

Para Adán el poeta es un ser imitador por naturaleza. Imita al Creador cuando, por medio de la palabra y en un acto de amor al mundo, da lugar a nuevas criaturas, aunque éstas sean de ficción. Pero existe un grado de imitación más alto que el del poeta. Es aquel que reside no tanto en el orden de la Creación, como en de la Redención. En definitiva, la vocación del santo es superior, aunque Adán se resista denodadamente a seguirla, cuando explica a sus amigos las excelencias de la creación poética en la glorieta de Rossini: “¿Y saben lo que es un santo? ¡Lean la vida de Santa Rosa, por ejemplo! Algo terrible, monstruoso, repugnante...” (317). Sin embargo, la historia no concluye así: intentar la santidad, para Adán y para el cristiano Marechal, es el proyecto de suprimirse en favor del Otro por antonomasia, Dios mismo encarnado en el Cristo de la Mano Rota.

Todo acto encaminado hacia este fin sigue un itinerario rigurosamente vigilado por el desprendimiento de las criaturas. Adán se cierra a sus reclamos mediante la mortificación de los sentidos que lleva a cabo por la calle Warnes en la madrugada del viernes. Y está cumpliendo un papel. No sólo se mira a sí mismo olfatear con horror las emanaciones de la curtiembre de su barrio, sino que otros seres asisten a su representación. Aunque “curioso de sí mismo” se diga entonces: “afortunadamente, ni un solo testigo” (421), en realidad ignora que su actuación tiene como silenciosos espectadores a todas las criaturas del mundo celeste. “No lo sabe, y es bueno que no lo sepa todavía”, como se repite en forma de *leit-motiv* en el capítulo final del Libro V. Efectivamente, en aquellos instantes “Adán ignora que mil ojos invisibles están llorando por él en las alturas” (423).

La vida interior del yo es una representación con un espectador hasta ahora no nombrado: el mismo Dios en el marco cotidiano de Villa Crespo. Adán acaba reconociendo que Dios, a través de la imagen del Cristo de la Mano Rota, es el espectador privilegiado por antonomasia. En ese momento ya no puede admitir la existencia de su propia intimidad

en estado puro, porque su vida sólo puede ordenarse de acuerdo con lo que vivió el Otro, en relación con un relato (el Evangelio) que legitima o deslegitima sus acciones. A partir de ahora, habrá de “revestirse” según Cristo, hacerse igual a Él. Paradójica intimidad la del cristiano: de un lado, debe escapar por propia iniciativa, en una suerte de viaje interior, del espectáculo teatral de la exterioridad; de otro, “lo que podría parecer intimidad pura es ilusión, porque toda intimidad pertenece a una historia de fidelidad e infidelidad por razón de la cual está cargada de determinaciones dramático-afectivas originadas desde fuera de ella”²².

Naturalmente el giro hacia la acción, o mejor dicho hacia la actuación delante de Dios, conduce a su vez a una devolución del cristiano al mundo. Pero lo que importa destacar ahora es que, en definitiva, Adán ya no puede sino aceptar que su vida sea un teatro con un guión hecho desde fuera de él. Esto, naturalmente, viene precedido de un conflicto interior entre dos fuerzas opuestas, las que piden el cierre definitivo sobre el yo, o aquellas que reclaman la apertura a un encuentro con Cristo. Recordemos cómo en plena *curda* física y metafísica, Samuel Tesler escucha la batalla de los ángeles durante la excursión a Saavedra:

Ahí está Buenos Aires -empezó a decir-. Dos millones de almas...

-Dos millones y medio -le corrigió Bernini, autorizado estadista.

-Hablo en números redondos -gruñó Samuel-. Dos millones de almas que sostienen, la mayoría sin saberlo, su terrible pelea sobrenatural. Dos millones de almas batalladoras que ruedan aquí, se levantan allá, sucumben o triunfan, oscilando entre los dos polos metafísicos del universo (196).

También la existencia de Adán se resuelve en un campo de batalla donde combaten ángeles y demonios. Él mismo se da perfecta cuenta y adopta una posición crítica ante los diferentes gestos y papeles que representa o ha representado. ¿Y si la vida no fuera sino “una comedia inefable del gran Autor”, se pregunta el héroe al recordar el juego infantil del Ángel y el Demonio? Si ello fuera así, “entonces habría que jugarla como los niños, con inocencia y alegría, con ese maravilloso entregamiento de los niños y de los santos” (417). Volver a ese mundo inocente lleva consigo desprenderse de las inclinaciones de una actuación caduca y entrar en un nuevo juego teatral.

Toda renuncia, hasta de la propia imaginación, desencadena en Adán una ruptura íntima. El mismo acto de la escritura a partir del encuentro definitivo con Cristo (Libro V) parece sufrir un cambio determinado por la aceptación del dolor penitencial. Y así, la muerte de Aquella en el “Cuaderno de Tapas Azules” es un signo de esperanza al transmutarse artísticamente en “rosa evadida de la muerte, flor sin otoño, espejo mío” (467). En esto se resuelve el intento de fundir las imitaciones del poeta y del santo: celebración de la belleza y asunción de la muerte, gozo creativo ante el mundo de las criaturas y paradójico desprendimiento de ellas, enamoramiento de la luz y aceptación de las tinieblas. Recordemos, para acabar, las palabras con que se abría este trabajo: “para humillar el orgullo de ciertas ambiciones que confieso haber sustentado, retomé las viejas páginas de mi *Adán Buenosayres...*”. Si L.M., *alter ego* de Adán, confesaba en el “Prólogo indispensable” haber escrito su novela como un riguroso ejercicio penitencial, ello se debía a que la creación literaria no podía prescindir del componente del dolor después de que el protagonista hubiera descubierto el camino de vivir y de reconocerse en Otro. A partir de entonces vocación estética y compromiso religioso habrán de escribirse unidos de la mano.

Final

Las diferencias entre la teatralidad de Arlt y Marechal afectan al corazón mismo de sus respectivas deudas intelectuales. Así como ambos mantienen la convicción de que hay una escisión entre el ser y la apariencia, Marechal entiende que Dios es el Espectador de una vistosa comedia interpretada por los hombres. De ahí que Sujeto y Objeto de la representación se distingan nítidamente. La valoración de los roles está en función de un juicio objetivo e intemporal. En Arlt, por el contrario, la actuación reúne dentro de un mismo personaje al Actor y al Espectador. Como su maestro Dostoievsky, quien convertía a un Kirilov o un Stavroguin en unos histriones solitarios, las criaturas arltianas se debaten alocadamente en un juego sin fin. De acuerdo con Von Balthasar, este tipo de conducta en la ficción, hunde sus raíces en la gestación de la modernidad filosófica:

La reflexión idealista suprime la diferencia entre Dios y el Yo, Sujeto y Objeto. Así se sustituye a Dios por el Yo, o bien éste se sujeta a un Absoluto despersonalizado (rota la dependencia amorosa de la criatura, el devenir humano es un caos improvisatorio)²³.

NOTAS

¹ Véase Alfredo Andrés. *Palabras con Leopoldo Marechal*. Buenos Aires, Carlos Pérez, 1968, pp. 30-31, para toda la semblanza de Marechal.

² R. Arlt. *El amor brujo*. Buenos Aires, Losada, 1992, p. 126.

³ Véase el estudio de Rita Gnutzmann. *Roberto Arlt o el arte del calidoscopio*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 1984, pp. 167-172.

⁴ Véase Anne Ubersfeld. *Lire le Théâtre*. Paris, Messidor, 1982, pp. 48 y ss. Ubersfeld considera seis elementos distintivos del teatro, entre los que incluye el teatro dentro del teatro.

⁵ R. Arlt. *Op. cit.*, p. 15. Este dialogismo interior tiene, a mi modo de ver, una fuerte influencia del mundo dostoiévskiano (Véase el clásico estudio de M. Bajtín. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984).

⁶ Véase el estudio de Roberto Sánchez. *El teatro en la Novela. Galdós y Clarín*. Madrid, Ínsula, 1974.

⁷ Puede verse George D. Schade. "El arte narrativo en *Sin rumbo*". En: *Revista Iberoamericana*, 102-103, 1978, pp. 17-29.

⁸ J. Mármol. *Amalia*. Madrid, Editora Nacional, 1984, p. 521.

⁹ Véase el estudio de José Amícola. *Astrología y fascismo en la obra de Roberto Arlt*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1994, sobre todo pp. 30 y ss., en donde traza la semblanza modélica de Mussolini como conductor político.

¹⁰ El tema central de *Saverio el cruel* coincide básicamente con lo expuesto aquí, sólo que desde el género dramático.

¹¹ R. Arlt. *El amor brujo*, p. 77.

¹² R. Arlt. *Los siete locos*. Ed. de F. Guzmán. Madrid, Cátedra, 1992, p. 159.

¹³ La negación de creencias absolutas implica, además, que "en el enunciado subversivo y heterodoxo de Arlt, al que se asocia su intención utópica, está

siempre su propio desmentido, la acerba negación con que voluntariamente se contradice” (F. Ainsa. “La provocación como contrautopía en Roberto Arlt”. En: *Cuadernos hispanoamericanos*, supl. “Los complementarios”, 11, jul. 1993, p. 15).

¹⁴ Rose Corral, en un estudio sobre el imaginario arltiano, llama la atención sobre la dualidad de terrores íntimos que sacuden a ciertos personajes: así, por ejemplo, el terror exterior a la calle y al sol son indicios de otro terror interior. *El obsesivo circular de la ficción*. México, Fondo de Cultura Económica-El Colegio de México, 1992, pp. 92-99.

¹⁵ No toda la obra dramática de Marechal está hoy disponible precisamente. Sobre este particular, véase mi introducción “Réquiem por un teatro incompleto”, en las *Obras completas* del escritor. Buenos Aires, Perfil, vol. II, 1998, pp. 11-27.

¹⁶ Véase de G. Maturo. “El tema del Mal en el *Don Juan* de Marechal”. En: *Megafón*, 14, 1984, pp. 91-110.

¹⁷ Véase de G. Coulson. *Marechal. La pasión metafísica*. Buenos Aires, García Cambeiro, 1974, especialmente pp. 103-104.

¹⁸ L. Marechal. *Megafón, o la guerra*. Buenos Aires, Sudamericana, 1970, p. 133.

¹⁹ L. Marechal. *Adán Buenosayres*. Barcelona, Edhasa, 1981, p. 418. A partir de aquí todas las referencias a esta obra siguen esta edición.

²⁰ H. Hatzfeld. *Estudios sobre el Barroco*. Madrid, Gredos, 1964, pp. 119-120.

²¹ Véase María Cecilia Graña. *La utopía, el teatro, el mito: Buenos Aires en la narrativa argentina del siglo XIX*. Roma, Bulzoni, 1991.

²² Véase Andrés Tornos. “El personaje religioso”. En: *Teoría del personaje*. Ed. Carlos Castilla del Pino. Madrid, Alianza, 1989, p. 72.

²³ Hans Urs Von Balthasar. *Teodramática*. Madrid, Encuentro, 1990, vol. 1, p. 175.